

## TRADUIRE LES POÈMES SURREALISTES: RÉFLEXIONS SUR LITTÉRALITÉ ET TRADUCTION

Claudine LÉCRIVAIN\*

La réflexion sur *littéralité et traduction* que nous proposons ici n'est pas récente. Cependant il semblerait que, après une longue période d'oubli, et même dans certains cas, de rejet, elle revienne actuellement au centre de nombreux débats<sup>1</sup> posant de nouveau le problème de l'Identité et de l'Altérité, remettant en question les traductions ethnocentriques qui prétendent faire oublier au lecteur qu'il est face à une œuvre écrite en langue étrangère, et remettant ainsi indirectement en question le statut du traducteur.

Certes, ces réflexions s'appliquent pour l'instant à la traduction littéraire<sup>2</sup>, roman, théâtre, etc., mais n'incluent généralement pas la poésie, domaine où le problème de la littéralité est rarement abordé<sup>3</sup>, sans doute à cause de la difficulté à cerner d'une part la délimitation entre la signification et la littéralité, et d'autre

\*. Université de Cadix.

1. Cf. l'ensemble des réflexions d'Henri Meschonnic à propos de la traduction des textes bibliques et l'essai d'Antoine Berman "La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain", *Les tours de Babel. essais sur la traduction*, Mauvezin, T.E.R., 1985, p. 31-150.
2. Michelle Bourjea, dans l'article "Agua viva. Au fil des mots. Analyse critique de la traduction en français de *Agua viva* de Clarice Lispector", souligne la transparence de la traduction: "Regina Machado a su recueillir une autre leçon de photographie. (...) elle a osé. Elle a osé faire ce que toutes les voix des théoriciens de la traduction interdisent. Elle a eu le courage de simplement reproduire". *Meta*, vol. 31, n° 3, sept. 1986, p. 258-271.
3. Quelques-uns ont abordé la question, tel Albert Schneider qui propose la traduction littérale comme toute première façon de traduire. *Meta*, vol. 23, mars 1978, Les presses de l'Université de Montréal, p. 25 et suivantes.

part la relation que maintiennent la littéralité et la traduction littérale. Le silence est en général gardé à ce sujet, et nous en voulons pour exemple l'ouvrage d'Efim Etkind (un des principaux ouvrages sur la traduction poétique) qui relève les six grands types de traduction poétique, d'où la traduction littérale est absente:

1) traduction-information, 2) traduction-interprétation, 3) traduction-allusion, 4) traduction-approximation, 5) traduction-recréation, 6) traduction-imitation<sup>4</sup>.

Il nous a semblé intéressant, comme simple réflexion, d'appliquer cette recherche à la traduction des poèmes surréalistes, car ceux-ci ont marqué une très forte rupture et ont contribué à révéler de nouvelles possibilités poétiques: "la révolution" profonde, véritable, de la forme poétique est liée à la découverte par Freud de l'inconscient, au surréalisme, à l'énorme diffusion du vers libre. Cette "révolution" s'est étendue à tous les domaines de la littérature, et donc à la traduction<sup>5</sup>. C'est justement cette possibilité d'une "révolution" dans le domaine de la traduction<sup>6</sup>, en partie due aux recherches surréalistes, que nous aimerions aborder, et que nous ne traiterons que de façon superficielle, car il est impossible ici de traiter le faisceau de questions que ces traductions suscitent.

Nos recherches sur la traduction des poèmes surréalistes dans les revues de langue espagnole<sup>7</sup> nous ont permis de recueillir une trentaine de poèmes de quatre grands poètes du mouvement surréaliste (Péret, Desnos, Breton et Eluard), poèmes qui constituent un échantillon des différentes phases du surréalisme (écriture automatique, recherches sur le signifiant, écriture surréaliste et écriture lyrique) et nous ont permis de constater différentes approches de la traduction poétique.

Mais revenons un instant sur les intentions des poètes surréalistes lorsqu'ils orientèrent leurs recherches poétiques vers l'écriture automatique: celle-ci était envisagée comme une prospection de la pensée, c'est-à-dire une mise à jour de son fonctionnement réel qui se *donnerait à voir* dans une coulée verbale sans interruption. Le rôle du poète, selon Breton, était alors celui d'un simple "appareil enregistreur", visant à la plus grande passivité possible, afin de produire ce qu'il dénommait la *pensée parlée*<sup>8</sup> ou *écriture de la pensée*<sup>9</sup>.

4. *Un art en crise. essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982, p. 18-27.

5. Etkind, *op. cit.* p. 28-29.

6. D'ailleurs, il n'est pas rare d'observer de nombreuses affirmations d'une accélération de la décadence de la traduction poétique dont la cause principale serait les innovations du mouvement surréaliste.

7. Revues littéraires parues en Espagne, au Pérou et au Mexique, entre 1922 et 1950.

8. "...un monologue de débit aussi rapide que possible sur lequel l'esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement, ne s'embarrasse, par suite, d'aucune réticence,

"A une pensée médiate qui accumulait les écrans entre le signifiant et l'éventuelle chose signifiée, à une écriture travaillée à outrance, il convient d'opposer une pensée et une écriture immédiates, qui se donnent pour ce qu'elles sont, sans plus, sans raffinements: un produit brut, un produit de nature, une invasion barbare, l'automatisme enfin, exclusif de tout travail *a posteriori* sur l'énoncé, libérateur de l'expression, apte à donner à toute chose "un nom nouveau", selon le programme d'Apollinaire, et de rendre au langage sa vérité"<sup>10</sup>.

Il est alors assez surprenant (au moins dans un premier temps) de constater l'assurance, la certitude des traducteurs qui non seulement n'ont pas douté que la traduction pouvait à son tour refléter les mécanismes de la pensée dans un autre système linguistique, mais qui, par ailleurs, pour ce faire, ont tous<sup>11</sup> eu recours à la traduction littérale, dans le sens courant d'un strict "mot à mot".

Or, ce mot à mot répond-il à son tour à des prospections sur le langage et sur la pensée, telles que les avaient envisagées les surréalistes? Une traduction littérale reproduit-elle à son tour les ramifications de la pensée, les bifurcations constantes de la coulée verbale où les vocables s'enchaînent, se réactivent tantôt sur le signifiant et tantôt sur le signifié, et interfèrent constamment les uns sur les autres?

Je donnerai pour exemple de cette réflexion les 3 premiers vers d'un poème<sup>12</sup> de Benjamin Péret, poète de l'automatisme par excellence, afin de souligner cette prospection du cheminement de la pensée, réaction et réactivation constante des mots, les uns sur, et par les autres, car "les mots, les groupes de mots *qui se suivent* pratiquent entre eux la plus grande solidarité"<sup>13</sup>:

**Pour passer le temps**

**En mai ou septembre**

**les ustensiles de cuisine claquent des dents**

**et leur poil tombe parce que les chapeaux perdent le leur**

et qui soit aussi exactement que possible la *pensée parlée*" A. Breton *Manifeste du surréalisme*, 1924, p. 34.

9. *Manifeste du surréalisme*, 1924, p. 35, note 1.

10. Philippe Audouin *Les Surréalistes* Paris. Seuil. 1973, p. 14.

11. César Moro, dans différentes revues du Pérou et du Mexique, ainsi que les traducteurs anonymes de *Gaceta de Arte* (Sta Cruz de Tenerife).

12. extraits du poème "Pour passer le temps" appartenant au recueil *De derrière les fagots*, 1934. La traduction est celle de César Moro, *El Hijo Pródigo*, México, n° 38, Mayo 1946.

13. *Manifeste du surréalisme*, 1924, p. 47.



Le jet verbal semble s'initier ici à partir du titre<sup>14</sup>: les mots s'écoulent, et conservent en attente toutes les possibilités d'associations, qui se réaliseront et/ou dans les mots qui suivent immédiatement, et/ou dans les mots des vers suivants. La pensée ainsi mise à jour révèle une série de coulées, d'enchaînements parallèles constamment imbriqués les uns dans les autres, ce qui conduit, lors d'une lecture linéaire, à une forte absurdité immédiate, à une illisibilité. La tâche du traducteur est alors d'aller au delà de l'énoncé, dans une tentative de remonter le plus loin possible dans l'énonciation, ce qui lui permet de saisir certains mécanismes<sup>15</sup> associatifs. C'est cette remontée que nous tenterons de réaliser, et pour un peu plus de clarté nous avons placé sous chaque vocable un chiffre qui correspond à un de ces mécanismes que nous essaierons d'expliquer par la suite:

Pour passer le temps

1 1'

En mai ou septembre

1 2 1

les ustensiles de cuisine claquent des dents

1 3 4 5 6

et leur poil tombe parce que les chapeaux perdent le leur

7

7'

7"

1. Tout d'abord un enchaînement phonique qui permet de glisser sur la voyelle nasale de **temps** à **en**, enchaînement qui ne s'arrête pas là, qui reste en attente et va se prolonger dans **ustensiles** et également en fin des vers 1 et 2 (**septembre**, **dents**). La voyelle nasale est, en outre, à chaque fois (sauf **en**) précédée d'une consonne occlusive apico-dentale, soit sourde (t), soit sonore (d):

**temps** -> **en** -> **septembre** -> **ustensiles** -> **dents**

1'. Le vocable **temps** instaure une chaîne sémantique:

**temps** -> **mai**

**septembre**

2. A son tour **mai** va déclencher un couple d'homonymes (maie, mets) qui par connotation sémantique peuvent évoquer la nourriture, à son tour réactualisée dans **ustensiles de cuisine**.

14. "La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase étrangère à notre pensée consciente qui ne demande qu'à s'extérioriser" *Manifeste du surréalisme*, p. 43.

15. Contamination exclusive des signifiants, contamination des signifiants et parenté sémantique partielle ou totale, réactivation de l'un des signifiants dans les noms composés, polysémie, homonymie, affinités combinatoires, collocations, etc... sans oublier l'importante métaphore filée que Riffaterre a mise en évidence.

3. Il est, par la suite, possible d'extraire de la chaîne phonique du vocable **ustensiles**, les trois phonèmes [sil] qui vont provoquer le nouveau signifié **cil**, qui se réactivera en **poil**.

4. On constate également que dans le champ sémantique de **ustensiles de cuisines**, est inclus le vocable **poêle**, dont l'homonyme est à nouveau **poil**.

5. Notre tentative de remonter vers l'énonciation se heurte ici au verbe **claquent** dont nous n'avons pas réussi à "retrouver le fil", et qui peut éventuellement prendre appui sur des réminiscences personnelles<sup>16</sup> du poète. Par contre ce verbe se réactive lui aussi dans son vocable homonyme **claque**, préfigurant déjà **chapeau**, puisque les deux vocables se trouvent réunis dans **chapeau claque**.

6. Les vocables **dents** (6) et **poil** (7) déclenchent, par collocation<sup>17</sup> les deux verbes **tomber** et **perdre**.

7'. Qui plus est, si l'on décompose le signifiant **chapeau** on peut réactiver deux nouveaux signifiés, à leur tour souvent proches de **poil**: **cha/peau**. D'autre part, le **poil** est la partie velue de certains tissus, notamment de celui qui est utilisé dans la confection des **chapeaux**.

7''. On peut finalement voir dans **leur poil tombe**, le retournement de l'expression *tomber sur le poil de quelqu'un*.

Ces démonstrations, quelque peu hâtives, essaient de signaler, d'une certaine façon, que l'écriture automatique repose essentiellement sur une structuration inconsciente du vocabulaire, reproduisant des mécanismes d'apprentissage de la langue, et par là même, sans doute, une structuration de la mémoire. Les vocables s'appellent les uns les autres par des ramifications mystérieuses au premier abord, et qui par la suite se laissent partiellement appréhender.

Dès lors, la traduction littérale présentée par Moro est-elle apte à démontrer/démonter le cheminement de la pensée?

*Para pasar el tiempo*

*En mayo o septiembre*

*los utensilios de cocina castañetean los dientes*

*y su pelo cae porque los sombreros pierden el suyo*

16. De nombreuses réminiscences littéraires affleurent également dans les poèmes automatiques, et là encore elles s'avèrent très difficiles à identifier.

17. "Ce sont des liens entre deux termes tels que si l'un apparaît dans un discours, il y a une grande probabilité que l'autre apparaisse aussi et les deux termes constituent ainsi des associations conventionnelles... Ces collocations sont très fortement liées dans l'esprit du locuteur". Jean Molino et Joëlle Gardes-Tamine *Introduction à l'analyse de la poésie*, tome 1, Paris, P.U.F., 1982, p. 122-123.



Dans un premier temps, il semblerait que la traduction littérale réussisse à reproduire quelques-unes des ramifications:

1. *tiempo* -> *sepiembre* (et dans une moindre mesure *dientes*)

Mais la coulée verbale due à l'homonymie est irrémédiablement perdue: on ne saisit plus la progression entre *mayo* et *ustensilios de cocina*. Il en est de même pour ce qui est de la décomposition des signifiants, il reste néanmoins certaines collocations identiques dans les deux langues (*dientes* / *pelo* et *caer* / *perder*). Certes on pourra nous rétorquer que les mécanismes ne doivent pas obligatoirement être identiques aux mêmes endroits, mais il s'avère que dans la traduction, il n'y a pas recréation sur la base de ces mécanismes. Et finalement les vers traduits semblent s'effiloche, perdre leur force là où le poème-source présentait une forte densité d'imbrications, et se produisait une *lumière* des images: "se bornant d'abord à les /les images/ subir, il /le poète/ s'aperçoit bientôt qu'elles flattent sa raison, augmentent d'autant sa connaissance."<sup>18</sup>

Sans vouloir nous prononcer sur la réussite ou l'échec de cette traduction, il nous semble que ce strict mot-à-mot participe d'assez loin à la mise en évidence de la dictée de la pensée<sup>19</sup>. Cette remarque s'applique à l'ensemble des traductions de poèmes automatiques qui semble se contenter de produire un amalgame hétéroclite espérant que le hasard (surréaliste) fasse surgir dans l'un ou l'autre des vers une image saisissante. Les traducteurs proposent ce contenu apparent, insaisissable, sans démontrer comment, à partir d'une stimulation initiale, a cheminé la pensée et quels sont les mécanismes qui sont entrés en action.

Par contre lorsque le traducteur se retrouve face à un poème qui se laisse saisir, appréhender, interpréter, la traduction littérale fait place à une traduction qui procède à quelques transformations, modifications, qu'Etkind définit comme la traduction-recréation<sup>20</sup> sans pour autant perdre sa dominante de traduction littérale. J'en donnerai pour exemple un poème<sup>21</sup> de Robert Desnos, prolongement de la poésie expérimentale qu'il avait principalement inaugurée dans *Rose Sélavy* (1922-23) et *Langage cuit* (1923).

### À LA FAVEUR DE LA NUIT

Se glisser dans ton ombre  
à la faveur de la nuit

18. Manifeste du surréalisme, p.52.

19. Attribuer cette "méprise" à une mauvaise compréhension des visées surréalistes serait surprenant chez un poète qui pendant son long séjour à Paris (1928-1935) connut le mouvement surréaliste et ses principaux représentants, tout particulièrement Breton.

20. Un art en crise... p. 22-26.

21. Le dernier des 7 poèmes A la Mystérieuse (1926).

- Suivre tes pas  
ton ombre à la fenêtre  
5 Cette ombre à la fenêtre c'est toi ce n'est  
pas une autre c'est toi  
N'ouvre pas cette fenêtre derrière les ri-  
deaux de laquelle tu bouges  
Ferme les yeux  
Je voudrais les fermer avec mes lèvres  
Mais la fenêtre s'ouvre et le vent  
10 le vent qui balance bizarrement la flamme  
et le drapeau  
entoure ma fuite de son manteau  
La fenêtre s'ouvre Ce n'est pas toi  
Je le savais bien.

César Moro propose la traduction suivante  
(*Las Moradas*, Lima, n°1, Mayo 1947):

### A FAVOR DE LA NOCHE

- Deslizarse en tu sombra  
a favor de la noche.  
Seguir tus pasos,  
tu sombra en la ventana.  
5 Esta sombra en la ventana, eres tú, ninguna otra  
sino tú.  
No abras la ventana, detrás de cuyas cortinas te  
mueves.  
Cierra los ojos.  
Me gustaría cerrarlos con mis labios.  
Mas la ventana se abre y el viento,  
10 el viento que hace oscilar con extravagancia la  
llama  
y la banderola,  
rodea con su manto mi huida.  
La ventana se abre y no eras tú  
Yo bien lo sabía.

Le poème constitue une tentative de mise en page d'occasions scripturales, qui vont donc inscrire, grâce au "phénomène magique de l'écriture"<sup>22</sup> la possibilité de la paire, du couple, le désir d'être deux: le poème devient le théâtre de cette rencontre imaginaire, s'élaborant sous le signe de la symétrie, de la

22. Robert Desnos *La liberté ou l'amour*, (1ère édition 1927), Paris, Gallimard, 1962, p. 7.



complémentarité et du couple oppositionnel, inscrivant dans les nombreuses répétitions le statisme de cette attente. Voyons-en rapidement les grandes lignes:

- 2 fois l'expression **à faveur de la nuit** (titre et deuxième vers) /idem pour la traduction.
- 2 verbes au mode infinitif. / idem pour la traduction.
- 2 vers commençant *tous les deux* par la typographie majuscule du graphème *"S"/* (dont la représentation graphique, d'ailleurs, est fondée sur une symétrie en diagonale)/ Disparition de cette inscription typographique due aux contraintes de la langue-cible: (*Deslizarse/ Seguir*).
- 2 verbes au mode impératif/idem pour la traduction.
- 2 syntagmes apposés en fonction C.O.D. **tes pas/ton ombre** qui inscrivent un équilibre entre rapprochement (même fonction) et éloignement (position respective en fin et début de vers). La ponctuation introduite par le traducteur rompt d'une certaine façon cet équilibre, renforçant l'éloignement.
- 2 fois le syntagme prépositionnel **à la fenêtre**. idem pour la traduction.
- 2 fois **la fenêtre s'ouvre** (vers 9 et 13)/idem.
- 2 fois **le vent**/idem.
- 2 fois **c'est toi**./ dynamisation du texte: **eres tú... sino tú** (vers 5)
- 2 fois **ce n'est pas** (**ce n'est pas une autre - ce n'est pas toi**) / modification: **ninguna otra - ni eras tú**
- 2 fois le démonstratif **cette** (cette ombre - cette fenêtre)/ modification dans la traduction: **esta sombra - la ventana**
- 2 verbes conjugués qui ne soient pas au présent, précédés tous les deux du pronom sujet **je: je voudrais, je savais**. En outre, ces deux verbes (par ailleurs complémentaires: orientés l'un vers le futur, l'autre vers le passé, possèdent tous les deux la même désinence (-ais). / Ils possèdent encore la même désinence en espagnol, et présente non plus une symétrie, mais cette fois, une complémentarité (**Me/Yo**). Par contre le traducteur a introduit un troisième verbe à un temps autre que le présent (vers 13: **no eras tú**).
- 2 fois un couple oppositionnel affirmatif/négatif: **n'ouvre pas/ferme** (auquel s'ajoute l'antonymie: ouvrir/fermer), ainsi que **c'est toi/ce n'est pas toi**. /La traduction conserve ces deux couples oppositionnels, si ce n'est la modification de temps que nous avons signalée antérieurement.
- Finalement à un niveau exclusivement sémantique le poème s'inscrit également sous le signe de la binarité, du double: **ombre, fenêtre, rideaux, yeux, lèvres**. "Contenu" que le traducteur a conservé.

Pour conclure cette analyse, nous dirons que le traducteur a généralement maintenu l'inscription du couple, mais est parfois allé à l'encontre de

l'immobilisme de l'attente en dynamisant quelque peu le poème, posant artificiellement des liens logiques (la ponctuation) là où l'original n'était qu'une succession de plans différents, comme dans un rêve. Il s'avère donc qu'une plus grande littéralité aurait sans doute été souhaitable afin de conserver cette écriture que l'on pourrait qualifier de "rituelle" dans un poème envisagé comme lieu de réconciliation du rêve et de la réalité. Sans prendre position ici, pour ou contre la traduction littérale<sup>23</sup>, l'analyse que nous avons élaborée, souligne, à notre avis, une possibilité de coïncidence (Desnos) entre la littéralité des occasions scripturales du texte et la traduction littérale, alors que les poèmes automatiques, par leur *fonction*, requièrent une traduction qui dans l'ensemble ne saurait être d'une fidélité stricte, de type sémantique, mais demanderait à être d'une fidélité opératoire. D'où pour tout traducteur l'inévitable confrontation à la "traîtrise et la maîtrise du littéral"<sup>24</sup>.

23. Comme l'a fait César Moro, qui pour toutes les autres traductions de poèmes surréalistes (Breton, Eluard, Desnos et Péret) a choisi une traduction littérale, mot-à-mot.

24. Mireille Calle-Gruber "Sur la traduction", *Conséquences*, n° 3, printemps-été 1984, p. 15.